

描かれる痛み —オットー・ディックスの『戦争』シリーズを手掛かりに—

勝 山 絃 子

1. 痛みの表象について

本論では、オットー・ディックスの1924年の版画集『戦争』を取り上げ、そこに描かれる痛みのあり方を考察し、この作品群を絵画史においてグリュネヴァルトとゴヤを引き継ぐ痛む身体の表象の系譜に位置付けることを目的とする。『戦争』はベルリンのカルル・ニーレンドルフ出版社から出されたエッチングのシリーズである。アクアティントの技法も併用したエッチング各10枚からなる5組のファイルを1セットとし、それぞれの組の前にはタイトルページがつけられた。353mm × 475mmの大きさで、画家のサインと番号が付された限定70部がまずはベルリンで、次いでブレーメン、ブレスラウ、ドレスデン、フランクフルト、ケルン、ウィーンなど計15都市で発売された。

作品のもととなったのは、画家本人による第一次大戦従軍中の膨大なスケッチである。それらをもとにディックスは、毒ガスによって黒く膨れ上がり転がされた死体、白骨化した死体に目もくれず塹壕のなかで食事を口に運ぶ兵士、暗闇に浮かび上がる戦場、顔をえぐられ横たわる兵士、骸骨など、戦場で目の当たりにした数々の情景を描き出した。この一連の作品は、「悲惨極まる戦争を描いた無比の作品、今世紀の二度とない絵画記録」¹と称され、ディックスの戦争画の中でも『塹壕』(1923)や三幅対『戦争』(1929-1932)(以下、区別のために版画集を『戦争』シリーズと表記する)に並び評価の高い作品である。本論では、戦争の悲惨さを表すためにディックスが用いた身体そのものに目を向け、身体に負わされる痛みの表象に注目する。

痛みとは何か。痛みに関する研究においてしばしば引用されるのが、精神科医H・マーチスを長とした委員会が1979年に発表したものをほぼそのままに現在でも受け継いだ、国際疼痛研究学会(International Association for the Study of Pain: IASP)による痛みの定義である。IASPによると、痛みは「顕在的または潜在的な組織損傷に結びついているか、またはそのような損傷によって説明される不快感と感情的な経験」である。²さらに痛みは常に主観的であるとされ、外部からの刺激や組織損傷による感覚入力なしに痛みの経験が生じる場合があり、心理学的な原因から生じた痛みと組織損傷から生じた痛みは区別できないとされる。

エレイン・スカリーは著書『痛む身体——世界の構築と破壊』の中で、痛みの主題を三つに分け、身体的痛みを表現することの難しさ、表現の難しさゆえに立ち上がる政治的・知覚的な複雑さ、そして人間の創造と表現力に関わる痛みの性質について考察した。スカリーによれば「痛みは愛情や恐怖感のような感情と異なって、対象を取らない」。³痛みは主観的なものであり、身体的な現象であるために、対象化されたり、他者がそれをそのままに感じたりすることは不可能である。したがって痛みを他者と共有するのは困難を極める。痛みは、痛みをもつ人とそうではない人の間に否定もできないし確認もできない共有不可能なものとして出現するのだ。

だがしかし、痛みはその痛さゆえに、痛みが与えられた身体によって表出されざるをえないという側面を持つ。そうしてなんらかの方法で、痛みは他者の知覚あるいは他者の身体へと接近しようとし、さまざまな文化的表象を産み出してきた。痛みとは、物理的身体を場として発生する単なる感覚的現象ではなく、「独特な人類の歴史の痕跡を備えた、独特な人類の人工の産物」⁴であり、痛みをそうしたものとして捉え直すことは、個人の体験を超えて、社会的、文化的事柄として痛みを考えることになる。

デイヴィッド・B.モリスは、1998年の著書『痛みの文化史』において、文化的表象を介して痛みとその意味の關係に迫り、痛みを個人的身体体験にとどまらない心理社会的な創造物として捉え直した。モリスは19世紀の研究者たちによる解剖学および生理学における大躍進の結果、「痛みというのは単なる特殊な神経伝達路の刺激によるものである、との信念が科学の基盤に据えられてしまった」⁵が、「いかなるときでも痛みを神経線維や神経伝達物質の問題に終わらせてはいけない」として、「痛みに対する新しい理解」を構築する必要性を説く。⁶そして医療の歴史や社会学、哲学、文学、美術といった幅広い分野に亘る膨大な資料を用いながら、痛みがいかに常に人間とともにあり、文化の中でその意味が変容し続けてきたかを浮き彫りにした。モリスによれば、われわれは「単に私的で個人的なこととしてだけではなく、文化あるいは下位文化の一員としても痛みを体験している」のであり、「現在われわれを取り巻いている諸イメージによって形成され強化された様式に従って、痛みを体験している」。⁷そして、広告から純粋芸術まで、「痛みの表現における文化的変遷が、相互に影響し、しばしば促進しあって、わたしたちの個人的体験にも重大な変化をもたらしている」⁸のである。

この理解にたつて、まずは絵画史における痛む身体の様相を概観するとともに、戦争と痛む身体の関係にも踏み込む。そのうえで、ディックスの『戦争』シリーズを文化的な痛み理解の一端を担うものとして考察する。

2. 絵画における痛み

2-1. 宗教画における痛み

精神的な苦痛であれ肉体的な苦痛であれ、痛みは身体を介して表明され、絵画において痛みを

描くということはすなわち身体を描くことを意味する。痛みの図像の長い系譜のなかで、描く価値があるとされたもっとも代表的なものは、神ないし人間の怒りから生じた身体的苦痛であろう。病気や出産といった自然に起因する痛みはめったに描かれない。事故による痛みが描かれたことは実質、皆無と言ってよい。とはいえ、数少ないいくつか、頭痛や腹痛を描いたクルックシャンクやギルレー、ドーミエのカリカチュアを見てみると、痛みがいかに日常に存在し、人びとをまさに<痛めつけてきた>かがよくわかる。(図①、②、③) そうした身体的苦痛は体を外部から執拗に攻撃する小さな悪魔として描かれることが多かった。痛みが人間の手の及ばぬところから一方的に与えられ、痛みを苦しむ者はそれに対抗するすべをもたないことの表れである。



①クルックシャンク『頭痛』



②ギルレー『痛風』



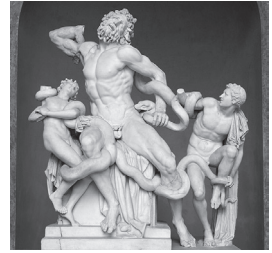
③ドーミエ『腹痛』

しかしキリスト教やギリシア神話に結び付けられるや否や、痛みは即座に美へと変容する。宗教画のなかで、ジョットにしろペラスケスにしろルーベンスにしろ、キリストの磔刑は手足から少しだけ血を流した青白く美しい肉体として描き出される。「宗教的な動機から体験された痛みは、歓喜に満ちた苦しみとして新しい定義を獲得」⁹し、老人聖セバスティアヌスは美しい体躯の青年へと変容し、矢に貫かれた痛みはうっとりとして天を見上げる視線によって幻視体験に変わる。美しい肉体が傷つけられる痛みにはエロティシズムが付与され、それはベルニーニの『聖テレジアの脱魂』のように女性の場合にも当てはめられ、痛みと引き換えに苦しむ者には靈感が与えられる。

ここで痛み (Schmerz) と苦しみ (Leiden) の違いについて一考しておかなければならない。エリック・カッセルによれば、苦しみとは、無力な主体によって人間としての不可侵性を重大な危機にさらすものとして知覚される、痛みと極度の苦境とが結びついた状況である。¹⁰ カッセルは、人間の不可侵性は経験が超越的に意味付けされれば保持され復元されうるとしたうえで、苦しみに超越的な意味構成が付与されることによって、個人を超えた意味が獲得され、苦しみは軽減されるのだと述べる。¹¹ キリスト教社会において神による救済が最重要の意味付けとなることは言うまでもない。キリスト教絵画において苦しみを描くことには、人びとを感動させ、教訓と規範を与えることが第一に意図されていた。

またギリシア神話に目を向ければ、例えばオオワシに内蔵を啄まれるプロメテウスは、ルーベンスによってもモローによっても、くり返し続く苦しみに耐える屈強な精神の持ち主として描かれる。二匹の大蛇に襲われた息子たちを助けようとかけつけたラオコーンが、自身もまた蛇に巻

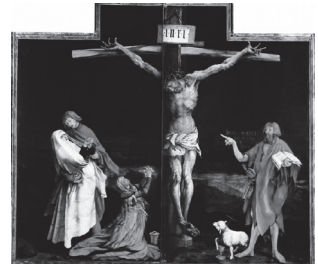
きつかれ絞殺されるその様を描いた彫像は、トロイアの運命をただ一人阻止しようとした英雄の無念の苦しみとして、美的な破滅として表現される。(図④) ここではモリスの言うように、敗北の中で痛みを苦しむ姿に表される高貴さが肝要である。肉体の痛みと魂の偉大さが表現され、ギリシア芸術において「苦しむ肉体はいつも内なる精神の偉大さを顕在化するために使用される」¹²ことが窺えるが、ここでも痛みは苦しみの背後へと後退している。



④『ラオコーン像』

あるいはまた、ソングが「あなたはこれを見ることができますか、という挑発があるのみ」¹³の作品として挙げるホルツィウスの銅版画『カドモスの仲間を貪り食う竜』(1588)のように、ただ残酷な図像として描かれる痛みもある。他者の痛みは、絵画のもつ性質の構造、つまり人びとがそれに注意を向けるか向けないかはそのひと次第であるという枠組みの中で、ショッキングな体験を安全にしてみたいという好奇心と後ろめたさを満たすツールに落とし込まれてしまう。エドモンド・バークが「われわれ人間は他人の現実的な不幸や苦痛にある程度の喜びを、それも少なからぬ喜びを感じる、と私は確信する」¹⁴とするように、何世紀ものあいだ、西洋絵画における痛みは、美的なもの、エロティックな関心に強く結び付きながら、苦しむ肉体を見たいという人びとの欲求を満たしてきた。

それに対して、痛みが痛みそのものとして描かれたごく僅かな例に目を向ければ、グリューネヴァルトがキリストの痛みを表現した宗教画家として評価されねばならない。デューラー、クラナハと並ぶ15、6世紀のドイツ三大画家でありながら、その作品数の少なさと歴史的資料の乏しさから今なお謎の残るこの画家は、同時代のみならずその後何世紀にも亘って他に類を見ないキリストの身体を描き出した。キリストの磔刑をモチーフとした『イーゼンハイムの祭壇画』(図⑤)の三幅対の第一面中央画に描かれるキリストは、痛めつけられ、なすすべなく暴力を加えられた一人の人間の無力な姿を晒す。血と膿の吹き出す傷だらけの皮膚、不自然なまでに膨らんだ胸部、ねじれ重ねあわされて一本の釘を打たれた足——その足の甲は釘の力によって引き攀れている——、そして重みのために胸まで垂れた頭部からのぞく苦痛に歪む顔。その口元はだらりと開かれ、血に染まった歯が見える。グリューネヴァルトの描くキリストは、復活の予感など微塵も感じさせない、現世において痛めつけられた無力な身体でしかない。執拗なまでに綿密に描きこまれたこの痛む身体は、数あるキリスト磔刑図の中でも異彩を放っている。モリスもまたこの作品に着目し、そこにキリストの磔の痛みを感じさせ、痛みを個人の感覚から公のイメージへと変化させるという役割を読み取る。¹⁵



⑤グリューネヴァルト
『イーゼンハイム祭壇画』
(部分「キリストの磔刑」)

しかし、この絵には人間の痛みに関する政治的な構造そのものが描かれているともいえる。病氣、災害による痛みを除いて、人間の痛みには、痛みを負う人と負わせる人の間の政治性が生じ

る。スカリーが、痛みとは最も絶対的に現実を規定するものだと主張するように、痛みを持つ人にとって痛みは現実そのものに他ならない。この特質を利用し、他者の現実を破壊し、支配しようとするのが拷問である。拷問される側＝痛みを与えられる人の現実、痛みの意識だけに還元される。また、痛みの刺激作用によって痛みを与えられた身体を取り巻く外界の事物、事象さえもが変化してしまう。その一方で、同時に拷問する側＝痛みを与える人の世界は存在し続ける。スカリーは、痛みを与えられた人間は、その痛みを心身ともに一人で負わなければならないとして、こうした苦痛の状況を作り出し、痛みを与えるだけでなくそれによって意思と言葉をも奪う拷問を厳しく批判している。¹⁶つまり、人間の痛みの発生には、一方の側から他方へと加えられる一方的かつ圧倒的な暴力が存在する。ここから翻ってみれば、『イーゼンハイムの祭壇画』のキリストは、この痛みの政治的構造の弱者として、痛みをただ与えられねばならなかった一つの身体の結末として描かれているとすることができるだろう。グリューネヴァルトはこの意味で、宗教画でありながら、ここに痛みの構造そのものを描いたのである。

ディックスはグリューネヴァルトの写実性を高く評価し、醜悪なものを一つの現実と見做し、自然科学的な正確さとは異なるリアルさで醜悪なままに描き出す姿勢をグリューネヴァルトから引き継いだ。そして自身を「グリューネヴァルトの弟子」¹⁷⁾と呼んだ。

2-2. 戦争画における痛み

ディックスの『戦争』シリーズを扱うにあたってさらにもうひとつ概観しておくべきは、痛む身体を描く戦争画の系譜である。ここで戦争と身体の関係に目を向ければ、オードワン＝ルゾーが「戦争で暴力をふるうのは身体であり、暴力をふるわれるのも身体」¹⁸なのだというように、戦争のターゲットは人間の身体そのものである。スカリーは拷問についての考察の延長線上に戦争を配置し、それらがともに人間と文明の破壊を目指すもののだとして、「戦争の主要な目的と結果は痛めつけることである」¹⁹と主張する。では戦争による身体の破壊を目の当たりにすることは、人びとにとってどのような意味を持っていたのだろうか。

オードワン＝ルゾーは、第一次大戦以来の20世紀における戦争体験が、大砲砲撃の恐怖を体験することであったという。武器の多様化と性能の向上により、兵士たちがさらされる危険の種類も決定的に変わった。武器の射程が拡大し、砲弾は眼に見えないところから飛んでくる。「人は自分が誰を殺すのかも、誰が自分を殺すのかも、知らない」²⁰というこの状況は、人間の身体のもろさを浮き彫りにした。第一次大戦において治療系統に乗せられた負傷者は、その70%が腕と脚に傷を負ったものであった。それはその他の部位——すなわち頭部、胸部、腹部の負傷——の場合では即死を意味していたからである。四肢への負傷は、他の部位損傷に比べて生存率が高かった。しかし戦場での大量の負傷者を前に、医療系統は機能せず、手足の傷は時間をかけて治療されることが困難であった。そのために、彼らの傷ついた四肢は、壊疽を避けるために躊躇なく切り落とされた。

結果として、第一次大戦後のヨーロッパには、傷痕軍人が溢れた。ドイツもまた然りである。

そしてこうした傷ついた身体が、否応なしに人びとの目にとまるところとなった。オードワン＝ルゾーはこうした体験について次のように述べている。

戦闘におけるトラウマの原因となったのがまさに現代の戦闘特有の感覚への多種多様な攻撃である限りにおいて、ここでプシケは身体的なものへと帰着する。その点で抜きん出て重要なのは視覚であり、とりわけ死体や、傷ついた身体や、あるいはさらにむごたらしい、手足をもがれた身体の光景によって代表される、視覚的衝撃である。それらの姿がわが身に起こりうることを予示しているように思えてしかたがないのだ。その刹那、他者は自分である。²¹

それは、あるはずの身体的部位あるいは身体的機能が失われることへの衝撃であった。顔面の破壊は四肢の切断にまして幾重もの苦しみを伴った。それは顔の機能に故障をきたすだけでなく、「面貌の変化が他者との相互関係のメカニズムを破壊して、新たな自己同一性の構築という困難な、不可能でさえある作業を強いる」²²からである。こうした身体体験は、人びとの身体意識に強烈な揺さぶりをかけることになった。

第一次大戦を巡ってヨーロッパ中で描かれた多くの戦争画は、兵士の身体を勇敢さと不屈の精神の象徴として扱い、祖国の人びとの心を奮い立たせ、自国の勝利へと鼓舞するためのプロパガンダとして使用した。²³たとえば1915年のベルンハルト・ヴィンターの『跳躍——駆け足！』などがそうである。また、チャールズ・バトラーの『血と鉄』（1917）やジョン・H. ハソールの『戦场上的聖ジョージの出現』（1916）では苦境に立たされた兵士の前に救いの幻が現れ彼らを慰める。1919年のジャン＝ジョゼフ・ウェーツの『無敵のフランス——正義の処罰』（1919）や1920年のリュシアン・ジョナスの『救世主』では、倒れる兵士の中にキリストのイメージが現れる。そこには痛みに超越的な意味付けをし、精神的な苦しみとして昇華させるという宗教画の構図が引き継がれている。

過去に目を向けるならば、18世紀以前の戦争画においては、その多くが勝者の側から戦いの栄光や壮大さを示すものとして描かれていた。戦争画において重要なのは戦争の情景を描写することであり、個の身体や痛みには関心が向けられていなかったからである。だがその中でも戦争の悲惨さを描いた画家に、ウルス・グラーフ（1485-1528）やジャック・カロ（1592-1635）がいる。彼らはともに戦争により傷つき倒れた死者や負傷兵を描いた。近世ヨーロッパで戦争の悲惨さと戦争の犠牲者にスポットを当てた数少ない画家である。

戦争の勝者に蹂躪される弱者を描いた優れた作品が、フランシスコ・デ・ゴヤ（1746-1828）の銅版画集『戦争の惨禍』である。1810年から20年の間に製作された、通し番号付きの83枚の銅版画の連作である。ここでゴヤは、フランスの統治への反逆を鎮圧するために1808年にスペインに侵入したナポレオンの軍隊の残虐行為を描いている。風景はほとんど描かれず、暗い背景は前景の殺戮を浮かび上がらせる。市民たちは目隠しをされ殺され、木に縛りつけられ、死者は衣服をはぎ取られて穴へと落とされる。首を落とされ、体はバラバラに切り刻まれて木にくく

りつけられる。スペイン市民は斧を持って反撃し、自らを殺人者へと変えていく。(図⑥、⑦、⑧)



⑥ゴヤ『戦争の惨禍』より抜粋



⑦



⑧

ゴヤはこの連作で、スペインに起こった悲劇をまざまざと描き出した。鑑賞者はそこで、ありとあらゆる暴力によって、尊厳とともに人間が人間の身体を傷つけ、破壊するさまを目の当たりにする。その体験は見る者に耐えがたさを感じさせる。『戦争の惨禍』の意図は、人間の残忍さを暴き出し、見る者に衝撃を与えることにあった。しかしそこに、鑑賞者がその残酷さを楽しむ余地は一切ない。描かれる苦しみに超越的意味が付与されることもない。ゴヤの芸術は「道徳的感情と悲しみの感情の表現の歴史における転換点」であると同時に、「苦しみに対する鋭敏さの新たな基準」²⁴を芸術に導入することになった。

ディックスの『戦争』シリーズは、このゴヤの、戦争によってもたらされた個人の苦痛を絵画において描き出すという意図を明確に受け継いでいる。人物と背景の配置の関係、対象への接近、エッチングによる明暗の効果など、ゴヤとディックスの間には多くの類似点が見て取れる。

ディックスと親交の深かったマックス・ベックマンの『死体置き場』(1915)や『焼夷弾』(1915)、ヴィリー・イエッケルの『完全命中弾』や『焼夷弾破裂』(1914/15)は、ディックスと同様、戦争における破壊された身体を描いた作品として挙げられるものの、数多くの戦争画にあってディックスの戦争描写の悲惨さは突出している。その一番の特徴は、他には見られない至近距離からの身体描写である。ディックスは銃撃によって吹き飛ばされた手足を、腹に空いた穴を、肉がえぐられ血が噴き出した顔を、つまり身体に与えられた痛みそのものを、今まさに目の前に存在するものとして描いている。

3. ディックスの描く痛む身体

3-1. ディックスと第一次大戦

ディックスは第一次大戦を兵士として体験した画家である。なぜ1918年以降ディックスが戦争に必死に取り組んだかを理解するためには、彼の戦地での壮絶な体験を知っておかなければならない。

1914年の夏、戦争が勃発したときまだ23歳だったこの画家は、すぐに志願兵に応募し、ドレ

スデンとバウツェンで訓練を受けた。1915年2月からバウツェンで第102予備歩兵連隊に所属し、その後1915年9月21日に志願兵としてシャンパーニュでの第390機関銃部隊の西部戦線の遠征に参加、戦闘に加わった。1915年11月に下士官に昇進し、1915年11月12日には鉄十字第二勲章を受けている。1916年には機関銃兵としてエフネの南の地区とシャンパーニュでの陣地戦に参加、その後ソンムでの夏の先頭に加わった。8月12日に終わったこの戦闘について友人ヘレーネ・ヤーコブに宛てた手紙には、戦闘の苛烈さが綴られ、ディックスがこの戦火を生き延びたことの奇跡を窺い知ることができる。²⁵ 1916年夏から秋にかけてはアルトワでの陣地戦に、秋から冬にはソンムでの秋の先頭に参加し、そのどれをも生き延びた。その後数ヶ月、病気のために休暇を与えられるが、1917年の春からは再び戦地に戻っている。1917年5月のフリードリヒ・アウグスト勲章には「きわめて優良」の評価が付され、ディックスは1918年10月8日に副曹長に昇進した。1918年8月8日の手榴弾炸裂による首の負傷が重傷であったためにサン・クアンタンとアラス付近であった肉弾戦を免れたが、10月には自ら航空兵養成のための訓練に参加している。その後西部戦線での戦いは終結し、ディックスは12月22日に除隊した。

1914年から18年の記録を平均すると、ドイツの死者は一日1300人以上であったと言われる。そのほとんどが戦闘員であり、20世紀の戦闘でもっとも多くの死者を出した日は第一次大戦中である。大砲の性能は19世紀初めに比べると10倍になり、機関銃の効率も向上した。戦争における身体についての論考の中で、オードワン＝ルゾーは、戦争写真に写しだされる兵士たちの、頭部を防御しながら胎児のように丸める姿に、「爆撃に対する生理的恐怖」を見る。²⁶ そして際限なく引き延ばされた過ストレスの状態に疲弊していく兵士の、食事や睡眠時間などの通常の生活リズムが根本から破壊され、それが兵士たちに苦痛を与えることに言及する。

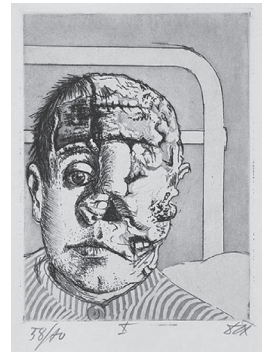
あわせて数ヶ月の病気・負傷休暇を除いたほぼ四年の間、ディックスは常にこうした西部戦線下に機関銃兵として身をおきながら生き延びたことになる。そして驚くべきことにこの画家は、この過酷な戦地での生活のなかでおよそ600点にものぼるスケッチを残した。この戦争によってマルクやマッケ、エルンスト＝シュトラサーやヴァイスゲルバーなど多くの画家たちが命を落とし、またベックマンのように神経障害を患って創作活動への復帰に支障をきたした芸術家がいたことを鑑みれば、ディックスの戦争体験の特異さには目を見張るものがある。

3-2. 『戦争』シリーズについて

エッチングにとりかかるにあたって、ディックスが参考にしたのはゴヤの『戦争の惨禍』である。1924年の1月にはカール・ニーレンドルフ社にゴヤの版画についての本を注文している。強く硬質な線が特徴のエッチングと明暗のニュアンスを表現できるアクアティントの手法をとったことも、ゴヤの影響が大きい。たとえば作品番号第39番『破壊された家』は、西洋絵画で初めて市民への砲撃を描いたゴヤの『戦争の廃墟』にならったものである。フレッド・リヒトが指摘するように、ゴヤの『戦争の惨禍』はその構図の取り方、背景の使い方、対象への緊迫した接近といった点において、同時代の絵画よりはるかに20世紀の写真に近似している。²⁷ 『戦争の

惨禍』が示す「圧倒的な連作の集積的效果」²⁸もまた十二分に適用されている。しかしディックスの版画がゴヤのそれと決定的に異なるのは、対象との距離である。固定カメラで写真が初めて撮られたのは1826年ごろなので、写真は1828年に亡くなったゴヤに影響を及ぼしていない。その一方で、ディックスの版画には明確に写真が意識されている。ディックスはカメラが対象を接写するように対象との距離をつめる。写真と違うのは、ディックスが写り込むすべてを画面に入れるわけではないという点である。

ディックスは本来見えているであろう様々な要素を排除する。彼の視線は描くべき対象に絞り込まれる。さらに言うなれば、その対象は身体に与えられた痛みそのものである。例えば作品番号第40番『移植手術』(図⑨)の兵士の顔は画面中央には置かれぬ。真ん中に描かれるのは、破壊された頭部の傷である。兵士の頭部左半分は原形をとどめておらず、鑑賞者の視線はあるべき左目や耳を探してさまようことになる。この一方的かつ暴力的に与えられた痛みを強調するために、ディックスはベッドの枠を傷の額縁になるように配置する。第6番『負傷兵』(図⑩)の、腹部に怪我を負い、左手があらぬ方に捻じ曲がっている兵士の口からは声にならない

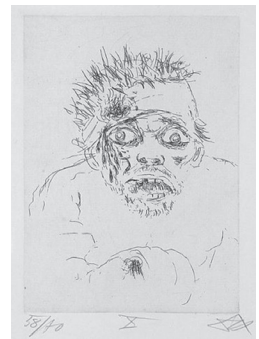


⑨ディックス「移植手術」
(『戦争』シリーズより)



⑩「負傷兵」

く、その無音の叫びからも血を流して見せつけられる彼の痛みからももはや逃げることは許されない。第10番『逃げ出した負傷兵』(図⑪)の、頭部に怪我を負い、血のしたたる包帯を巻いた兵士は、もはや正気を保っていない。恐怖におびえる目は戦場で彼がした体験の悲惨さを物語っている。鑑賞者が彼の発する心身の痛みから目をそらすにはおそろしくエネルギーがいる。ディックスは実際ではあり得ないほど対象に接近しそれらをクローズアップする。そして、見る者を彼の絵の中に、彼が実際に見、表現せずにはいられなかった痛みの中へと巻きこんでいく。



⑪「逃げ出した負傷兵」

ディックスは写真のように描くことを目指していたわけではない。彼は、写真は外面的要素を提示し、複製することはできるが、真実をまざまざと見せつけるのは絵画であるとして、すべてを見、かたちづくることのできるのは画家だけなのだと述べた。²⁹ディックスの目指したのは、写真のような間近さと写真の持つセンセーショナルな特質であった。

いくつかの作品には日付と地名が付され、一見、写真のように実際のその場を写し取ったかのようだが、これまでの研究で、日付と地名は実際にディックスがそのときいた場所と一致しない

ことが明らかになっている。³⁰ この点については、『戦争』シリーズをルポルタージュとみるべきか否か、研究者の間でも論議が絶えないが、戦場での膨大な素描にはその状況からいつも正確な日と場所が付されていたわけではなく、ディックスが作品にルポルタージュのような性格を持たせるために日付と場所を後付したのであり、その意図によって描かれたものの信憑性が問われるわけではないという解釈³¹が妥当であろう。

ところでこのエッチング集がルポルタージュとしての真偽を問われるのには、この時代に真実を写し取るものとして写真が使用されるようになったことがある。スーザン・ソントグによれば、カメラが未発達だった1914年から1918年のあいだに出版された戦争写真は、「そのほとんどが匿名で、[···] 概して叙事詩的であり、大抵は戦闘の後を写したもの」³²だった。しかし数年後、ライカのような軽量カメラがフィルムに入れ替えまでに36枚撮りが可能な35ミリフィルムを使用するという、専門的装備の格段の進歩が起こる。それ以降は、軍隊の検閲が許せば、戦闘のただなかで写真を撮ることができ、民間の犠牲者や、消耗され疲弊した兵士をクローズアップで撮ることが可能になった。

ディックスが『戦争』シリーズを出した同年の5月、エルンスト・フリードリヒが『戦争に反対する戦争！』を出版した。そのほとんどが、戦時中には政府の検閲によって公表を差し止められていたドイツ軍と医療の資料から集められた、180枚を超える写真を用いた写真集である。戦争を批判するイメージ画像、戦地での写真、戦時下の市井の人びとを撮ったものなど、それぞれの写真にはドイツ語、フランス語、オランダ語、英語の4カ国語でキャプションが付けられ、軍国主義のイデオロギーが罵倒、嘲笑されている。1930年までにこの写真集はドイツで10版を重ね、多くの国の言語に翻訳された。

ディックスが『戦争』シリーズにとりかかったのが1923年の春、作品をベルリンの銅板印刷所に出したのが1924年6月であることを考えると、『戦争』シリーズと『戦争に反対する戦争！』が互いに影響し合ったとは考えにくい。ほぼ同時期に、ディックスは銅版画で、フリードリヒは写真で戦争を表現したのである。それぞれの作品には呼応しているかのような類似性があり、制作時点で関係がなかったことが信じられないほどである。

だがその意図は、平和主義者フリードリヒのほうがはるかに明確である。彼は序文において声高に戦争反対を表明する。写真の並べ方も意図的である。左側には笑顔で手を振り行進する若い兵士たちの写真が「1914年8月のある日——もてはやされて…なんのために？」という言葉とともに、右側には無残に重ねられた死体の山が「…＜戦争＞のために」という言葉とともに並べられる。³³ 他にも「彼らは笑い、喜ぶ…」という砲台にまたがり右手を高く掲げた兵士の写真の横に、「…敵のずたずたになった体を」という戦場での死体の写真が載せられる。³⁴ 写真集の半分ほどがこうしたビフォー・アフターの画像で構成されている。だが左と右の写真の被写体は、同一人物であるわけではない。フリードリヒが選別したイメージである。フリードリヒは人びとが写真に期待する客観性や真実性といった要素と、実際に写真が逃れることのできない主観性——つまりその映像は写真家の感覚に依拠するという——を、プロパガンダのために効果的に

利用した。「見るべきものを見せ、苦痛に満ちた現実を身近に引き寄せれば、人びとはもっと感じるべく駆り立てられるに違いないと考えられていた」³⁵ 時代、「もし恐怖が十分鮮明に伝えられるならば、大多数の人間が最終的には戦争の暴虐、戦争の狂気を悟る」³⁶ だろうと信じられていた時代にあって、彼のやり方は功を奏した。

とりわけ衝撃的な印象を与えるのが『戦争の顔』と題された 24 枚の写真である。そこには顔にひどい損傷を負った帰還兵士たちが写されている。想像を絶することだが彼らはこれほどまでの怪我を負いながらも生きて帰ってきた。同じ姿がディックスの『移植手術』にも描かれている。顔の左半分にひどい損傷を受け、ベッドに上半身を起こしてこちらを見やる兵士の姿である。おそらくは多量のモルヒネを打たれているのであろう、ぼんやりとした目つきでおだやかとも言ってもよいほどの無表情である。破壊された肉体をどうすることもできず、彼らはただ「破壊された」という事実のみをこの世に晒しながら息をしている。ディックスはただ対象を描く。「戦争を正確に研究」し、それが「どのようなものか理解できるように」、「なにがどうだったか他のひとにわかるように」³⁷ 制作に取り組むことを自らの使命と感じていたディックスは、次のように述べる。「この戦争の現実を、欠乏や損傷や苦しみを私ほどに見た者はほかにはいないだろう。私は戦争の誠実なルポルタージュを選んだ。私は破壊された大地を、死体を、傷を示したかったのだ」。

38

ディックスは身体の痛みそのものを画面の中に捉えた。彼は後にこの『戦争』シリーズについて、自分が戦場で「あらゆる事物をまったく正確に、冷酷なまでに現実的に見て、素描画家としてまた人間として記録し、『文学』として書き記すのではなく体験し、両の目でしっかりとらえ、鼻で匂いを嗅ぎ、あらゆる感覚を使って苦しみを味わった」³⁹ のだと述べた。『戦争』シリーズの作品群には、ディックスがその目で見、体験した痛みのすべてがルポルタージュとして以上の衝撃を持って描きだされているのである。

3-3. ディックスと描くこと

『戦争』シリーズが第一次大戦勃発から 10 年という年に出版されたこと、この年にベルリンをはじめとする 15 の都市での展覧会で大規模な広告キャンペーンがなされたことは、ディックスを決定的に平和主義者にイメージづけた。出版元であるカール・ニーレンドルフ社は、センセーショナルな内容を十分に意識したうえで、平和団体、人権組織、あらゆる左派の新聞に向けてこの作品を供給した。

ディックスの長く密な従軍経験から、この画家の作品は常に、それがどういう政治的意図をもって描かれたのかという物議の対象となってきた。むしろ、ディックスの作品を語ることがディックスの政治的スタンス、戦争へのスタンスを読み取ろうとする試みであり続けたといっても過言ではない。とりわけ 1923 年に、ケルンのヴァルラフ・リヒャルト美術館で『塹壕』が展示されて以来、美学者たちの間で取沙汰された議論は、ディックスの世界大戦の反映は平和主義的、反国家主義的に動機づけされたものか否かという点にあったのである。

ディックスの戦争観をニーチェ的世界観から解釈しようとしたのがオットー・コンツェルマンである。コンツェルマンは、他のだれよりも苛烈な体験をしながらも、ディックスが戦争忌避の平和主義から距離をとり、積極的には反戦運動をしなかったことに戦争への肯定を見る。しかしその肯定はしばしば比較されるユンガーのそのような戦争賛美では決してない。ディックスにとって、破壊欲求としての戦争は人間の生まれ持った性質であり根絶しがたいものである。それゆえ、コンツェルマンはそれは「政治的とか社会的によりよくしようという意図を超越」⁴⁰した、まさに善悪の彼岸に立つ姿勢なのだと述べ、ディックスにとっては、戦争を撲滅するために闘うとか戦争をくい止めるという可能性はそもそもなかったと断言する。だが、コンツェルマンの解釈は、のちにディートリッヒ・シューベルトやアンネグレート・ユルゲンス＝キルヒホフによって反論されるように、⁴¹ディックスを政治的討論から切り離そうとするあまりに、ディックスの時期によって揺れ動く戦争への態度についての考察がなされておらず、戦争の持つ強力なエネルギーに傾倒している感がある。ディックスが戦争に感じた昂揚、刺激、衝撃、絶望は、彼の生涯に亘って複雑に絡み合いながらこの画家を捕えて離さなかった。

ディックスは1968年のマリア・ヴェッツェルとの対談で、戦争は恐るべき出来事であったにも関わらず、「そこにはなにか強力なものがあつた」⁴²と話している。しかしそれは力強い革命を生み出すものでも輝かしい未来を生み出すものでもなかった。キットシュタイナーは、「戦争シリーズの懷疑の前には、世界の改善という性急な期待すべてが色褪せてしまう」のだと述べる。⁴³ディックスは、彼自身が「現実人間」と言うように、自分の目で見たこと、自分自身で体験したことだけに意識を向けた。そして彼の芸術的関心は、その現実をいかに表現するかということにあり続けた。

…だから私は戦争に行ったのです…無条件に体験をしたのです。私はまた、自分の隣である者が突然倒れ、死に、弾丸が彼に命中するさまを体験しなければならなかったのです。こうしたことすべてをまったくそのままに体験しなければならなかったのです。私はそう望んだのです。ですが、私はやはり平和主義者ではまったくないのです。では何なのかって？…ひょっとすると好奇心旺盛な人間だったのかもしれませんがね。私はすべてを自分で見なければならなかった。ご存じのように私はリアリストであり、それがそうであったということを確認するために、すべてを自分の目で見る必要があるのです。…つまり、私はまさしく現実人間なのです。すべてを見なくてはならない。人生のあらゆる浅薄さを自分で体験しなくてはならない。だから私は戦争に行ったし、しかもみずから志願までして行ったのです。⁴⁴（傍点筆者）

すべてを自分自身の眼で見、正確に体験しなければならないという彼は、物事には一切のコメントは不要であり、自分にとっては、そのものと向き合うことが何より重要であると述べる。1948年3月には知り合って間もないジャーナリストであり美術批評家のハンス・キンケルに宛

てて、自分は信条を言葉で綴ったことがない」と書き、「わたしの絵こそが紛れもない真実の信条なのです」、「見ることのできる眼を持っている者は見ればよいのです」と続けている。⁴⁵ それゆえに、彼の手による言語的資料は多くない。彼の表現手段は言葉ではなく、絵であり素描であった。だから従軍中、塹壕や待機壕で、ディックスは自分の眼で見た有り様をスケッチし続けた。そこには顔面と腹をえぐられ、叫ぶように口を開けてこちらを見やる負傷兵や、傷を負い、おそらくは死んでいる伝達歩哨兵、兵士たちの重なった死体の山、弾丸で吹き飛ばされた半身やちぎれた手足が、生々しく素描されている。彼が描いたのは兵士たちの身体だった。ディックスの戦争体験は、何にも増して身体の体験だった。ディックスはそこで彼自身の眼で痛めつけられた身体を見たのである。

4. 結語

ディックスは美化される苦しみや、同情や興味をひくような痛みを描こうとはしなかったし、痛みや苦しみに意味を付け加えることもしなかった。彼の見た現実はその対象とされるべきものではなかった。ディックスは、キリストの磔刑が美化されてきたことへも批判の目を向け、十字架上の死が、四肢が腫れ上がり、呼吸困難に陥り、顔色が変色するような、凄惨で恐ろしいものであるにも拘わらず、バレエダンサーのように美しく洗練された青年に仕立て上げられることを「ペテン」と呼び否定した。⁴⁶ そして1946年には、顔を血だらけにし、がりがりに痩せて、その罰に痛めつけられた一人の男を描いた。その姿勢はグリュネヴァルトを引き継ぐものである。

スカリーによって強調されるように、痛みそのものを言語化することは不可能である。しかしそれでも、くり返しさまざまな形で描き出されるイメージの積み重ねによって、痛みについての理解は推し進められ、痛みは社会において共有されるものとして変化していく。ディックスは痛む身体をグロテスクに描き出す。彼は兵士の痛みを痛みのままに描く。それは戦争という圧倒的な暴力によって個人に背負わされる痛みである。見た者は痛みに対して同情することすら許されず、目の前に示される破壊にただただ巻き込まれていく。彼の描く身体の痛みは、見る者の胸倉を掴み、離さない。鑑賞者は彼の絵を前に、意味付けの不可能な痛みの体験を共有するのである。

注

¹ Schubert, Dietrich: *Otto Dix*. Hamburg 1980. (Hier, 7. Auflage 2008), S.72.

² Merskey, H. et al.: Pain terms: A list with definitions and notes on usage. Recommended by the IASP Subcommittee on Taxonomy. In: *Pain* 6. 1979, pp.249-252. Here, p.250.

³ Scarry, Elaine: *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York 1985, p.5.

- ⁴ Morris, David B.: *The Culture of Pain*. California 1991, p.29.
- ⁵ Morris, p.4.
- ⁶ Morris, p.2.
- ⁷ Morris, p.198.
- ⁸ Morris, p.199.
- ⁹ Morris, p.132.
- ¹⁰ Cassell, Eric J.: *The Nature of Suffering and the Goals of Medicine*. New York 2004, p.32.
- ¹¹ Cassell, pp.33-34. Vgl. auch Primavera-Lévy, Elisa: *Die Bewahrer der Schmerzen. Figurationen körperlichen Leids in der deutschen Literatur und Kultur von 1870-1945*. Berlin 2012, S.44.
- ¹² Morris, p.202.
- ¹³ Sontag, Susan: *Regarding the Pain of Others*. New York 2003, p.41.
- ¹⁴ Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. New York 1990, p.42.
- ¹⁵ Morris, pp.48-50.
- ¹⁶ Scarry, pp.27-59.
- ¹⁷ 1968年10月2日に、バーゼルのゲーテ財団からレンブラント賞を授与された際の謝辞の中で、「私はレンブラントの良き弟子というわけではなく、むしろクラナハ、デューラー、グリューネヴァルトの弟子なのです」と語っている。Schubert, S.132.
- ¹⁸ オードワン＝ルゾー、ステファヌ：「戦争と身体」（峯村傑訳）、『身体の歴史 III』（アラン・コルバン／ジョルジュ・ヴィガレロ監修、ジャン＝ジャック・クルティエヌ編集）、2010年所収、331-375頁。ここでは332頁。
- ¹⁹ Scarry, p.63.
- ²⁰ 『身体の歴史 III』、349頁。
- ²¹ 『身体の歴史 III』、353頁。
- ²² 『身体の歴史 III』、350頁。
- ²³ Vgl. Rother, Rainer (Hrsg.): *Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges*. Berlin 1994, S.259-395.
- ²⁴ Sontag, pp.44-45.
- ²⁵ Dix, Otto: *Briefe*. (Hrsg.) Lorenz, Ulrike. Köln 2013, S.448f.
- ²⁶ 『身体の歴史 III』、342頁。
- ²⁷ Licht, Fred: *Goya. Die Geburt der Moderne*. München 2001, S.178f.
- ²⁸ Sontag, p.44.
- ²⁹ Schubert, S.81.
- ³⁰ Cf. McGreevy, Lind: *Bitter Witness. Otto Dix and the Great War*. New York 2001.
- ³¹ Vgl. Lil, Kira van: *Otto Dix und der Erste Weltkrieg. Die Natur des Menschen in der*

Ausnahmesituation. München 2000.

³² Sontag, p.20.

³³ Friedrich, Ernst: *War against War!* Nottingen 2014, pp.50-51.

³⁴ Friedrich, pp.64-65.

³⁵ Sontag, p.79.

³⁶ Sontag, p.14.

³⁷ Schubert, S.96f.

³⁸ Ebd.

³⁹ Schubert, S.76ff.

⁴⁰ Conzelmann, S.237.

⁴¹ Vgl. Schubert, Dietrich: Betrifft: Otto Conzelmann. Der „andere“ Dix. In: *Kritische Berichte*, 12.Jg., 1984, Heft 1. / Jürgens-Kirchhoff, Annegret: *Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert*. Berlin 1993.

⁴² Wetzel, Maria: Ein harter Mann dieser Maler, Interview mit Dix. In: *Diplomatischer Kurier*, 14.Jg. Köln 1965, S.731-745. Hier zitiert nach Schubert, S.25.

⁴³ Kittsteiner, H.D.: *Katalog Dix-zwischen den Kriegen*. Berlin 1977, S.33-35. Hier zitiert nach Schubert, S.76.

⁴⁴ Wetzel, hier zitiert nach Schubert, S.25.

⁴⁵ Dix, S.542.

⁴⁶ Schubert, S.126f.

【参考文献・引用文献】

Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. New York 1990.

Cassell, Eric J.: *The Nature of Suffering and the Goals of Medicine*. New York 2004.

Dix, Otto: *Briefe*. (Hrsg.) Lorenz, Ulrike. Köln 2013.

Friedrich, Ernst: *War against War!* Nottingen 2014.

Jürgens-Kirchhoff, Annegret: *Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert*. Berlin 1993.

Licht, Fred: *Goya. Die Geburt der Moderne*. München 2001.

Lil, Kira van: *Otto Dix und der Erste Weltkrieg. Die Natur des Menschen in der Ausnahmesituation*. München 2000.

McGreevy, Lind: *Bitter Witness. Otto Dix and the Great War*. New York 2001.

Merskey, H. et al.: Pain terms: A list with definitions and notes on usage. Recommended by the IASP Subcommittee on Taxonomy. In: *Pain* 6. 1979, pp.249-252.

Primavera-Lévy, Elisa: *Die Bewahrer der Schmerzen. Figurationen körperlichen Leids in der deutschen Literatur und Kultur von 1870-1945*. Berlin 2012.

Rother, Rainer(Hrsg.): *Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges*. Berlin 1994.

Scarry, Elaine: *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York 1985.

Schubert, Dietrich: Betrifft: Otto Conzelmann. Der „andere“ Dix. In: *Kritische Berichte*, 12.Jg., 1984, Heft 1.

Schubert, Dietrich: *Otto Dix*. Hamburg 1980.

Sontag, Susan: *Regarding the Pain of Others*. New York 2003.

オードワン＝ルゾー、ステファヌ:「戦争と身体」(岑村傑訳)、『身体の歴史 III』(アラン・コルバン／ジョルジュ・ヴィガレロ監修、ジャン＝ジャック・クルティエヌ編集)、2010 年所収、331-375 頁。

(2016 年 9 月 23 日受理)

(かつやま ひろこ 文学部欧米言語文化学科 共同研究員／日本学術振興会特別研究員 RPD)